

¡Bernarda! ¡Déjame salir!*

MARÍA DEL PILAR PUIG MARES**

Escuela de Letras - U.C.V.

Departamento de Humanidades

Universidad Metropolitana

Distribuidor Universidad, Terrazas del Ávila

Caracas, Venezuela

–¡No me pegue usted, madre!

–¡Todo lo que quiera!

Federico García Lorca. La casa de Bernarda Alba

Resumen

En *La casa de Bernarda Alba* ocurre una tragedia debida a la inclemencia e intolerancia de una familia que tornará los lazos de sangre y amor en sangre y odio. Empleando la obra como metáfora, Lorca denuncia la imposición de conductas intolerantes y malsanas de ciertos ámbitos femeninos signados por lo destructivo llevado a extremos. Además, el hecho de que la represión de la emoción y los sentimientos provenga de una rígida figura materna, quien ejerce su poder sobre sus hijas y su madre, impacta la conciencia del espectador obligándolo a reflexionar. Lorca denuncia cómo la imposición de ciertos *valores* y la represión de emociones y conductas flexibles, han dado paso a una tendencia represora austera, que niega cualquier expansión graciosa y espontánea. Aunque en apariencia Lorca denuncia, a través del temperamento inclemente de Bernarda, la represión erótica y sexual, esto es sólo un recurso indirecto para denunciar cómo se han impuesto también la represión emocional y la espiritual, con miras a impedir la *Libertad*. Afortunadamente el grito brutal de Bernarda: “¡Silencio!” se ahoga a sí mismo y a nadie engaña. Lorca trasmuta “una historia de la vida real” en un canto a la ausencia de amor y piedad en el alma; dramáticamente, y sin concesiones, “evidencia morales viejas y equívocas” y explica, “con ejemplos vivos, normas eternas del corazón y del sentimiento”.

Palabras clave: Literatura española, Federico García Lorca, La casa de Bernarda Alba, patología familiar, represión.

Abstract

A tragedy occurs in *The House of Bernarda Alba* because of the inclemency and intolerance of a family that turns blood and love ties into blood and hatred. Using the piece as a metaphor, Lorca condemns the imposition of ill, intolerant conducts within some women environments that are marked by extremely destructive attitudes. The emotional repression exerted by a rigid mother on the other women of her family impresses the audience's consciousness and makes them think. Lorca also denounces the imposition of certain *values* and how the repression of emotions and inflexibility give rise to an austere tendency that denies any amusing and spontaneous manifestation. Although, through Bernarda's inclement personality, the author apparently points at erotic and sexual repression, this is also an indirect means to show how emotional and spiritual repression has been imposed in order to limit *freedom*. Lorca transforms a «true story» into an hymn to the absence of love and mercy in the soul. A dramatic piece making no concession, *The House of Bernarda Alba* unveils «an old and mistaken morality» and explains, «with living examples, some of the eternal norms of the heart and its feelings.»

Key words: Spanish literature, Federico Garcia Lorca, *The House of Bernarda Alba*, family pathology, repression.

Todas las mujeres que aparecen en *La casa de Bernarda Alba*¹, con excepción de las hijas de Bernarda, condenadas a la esterilidad, son madres: Bernarda, María Josefa, La Poncia, La Criada y La Mendiga, Prudencia. La obra se abre con la crítica de La Poncia a la mezquindad de Bernarda respecto a un asunto tan elemental y básico como la comida, que Bernarda regatea a quienes la sirven. Casi vengándose, aprovecha la ausencia del ama para comer; no puede ocultar la alegría de la revancha cuando le dice a La Criada: “Le he

¹ Federico García Lorca. “La casa de Bernarda Alba” en *Obras Completas*. Madrid. Editorial Aguilar. (1967). pp. 1.439-1.532. (siempre citaré por esta edición).

abierto la orza de los chorizos”, palabras a las cuales, según acotación del autor, La Criada debe responder *con tristeza, ansiosa*: “¿Por qué no me das uno para mi niña, Poncia?”. Enseguida nos gana una ternura por esta mujer y su niña, tan desamparadas; y una repulsión por esa Bernarda, capaz de negar el alimento que a ella le sobra. Pero apenas dura la compasión, porque esta misma mujer, esta misma madre, inmediatamente se convertirá en *Bernarda* para otra mujer y otra niña todavía más desamparadas. Aparecen en escena La Mendiga y su niña que vienen “por las sobras”, pero las echa La Criada a voces destempladas. Hiriente, desalmada, les grita: “También están solos los perros y viven [...] Fuera

de aquí". Y ahora sentimos cómo Lorca extiende lo que en otro contexto sería rasgo individual de un personaje, a una cualidad universal, para trazar de ese modo un mundo duro, amargo, cruel, sobre el cual no cabe tener esperanzas. Pero, además, las encargadas de mostrar y hacer sentir los peores rasgos de la vida, son precisamente las mujeres, las madres, no porque de suyo sean ellas duras, amargas y crueles, al contrario, sino porque su imagen, de la que se espera compasión, ternura y bondad, al verse privada de tales cualidades, produce un fuerte impacto sobre la conciencia del espectador. En esta terrible obra se recrean ciertos ámbitos femeninos signados por lo destructivo llevado a los extremos.

La casa de Bernarda Alba está enclavada en tierras yermas, secas. Sobre ella cae el verano inclemente como un padecimiento. Todos los postigos están cerrados. Del sol sólo se ofrece un aspecto: el calor sofocante, no la luz; sólo la sofocación. Es una casa de mujeres yermas, la más yerma, la madre. Aquí ocurrirá una tragedia espantosa debida a la inclemencia y la intolerancia, que tornarán los lazos de sangre y amor en sangre y odio: además, el enfermizo apego a lo social aportará el añadido del individuo en conflicto con su entorno; es el caso de Adela, la única fiel a la voz original de la sangre que la arrastra hacia el hombre, la única que sigue la ley natural; pero transgrede la familiar y social. Bernarda pervertirá e incumplirá todas las leyes, por eso la justicia poética se cumplirá en su postrer y definitivo desprestigio social².

² Igual castigo social recibirá el personaje trágico Creonte en la *Antígona* de Sófocles, el cual, poseído por la soberbia exacerbada del poder, no tolera el incumplimiento de sus órdenes, aunque sean impías. Lo mismo ocurrirá a Curcio en *La devoción de la Cruz* de Calderón, quien teme perder fama y honra, por lo cual asesina a la esposa encinta, sabiéndola inocente.

La casa de Bernarda Alba arde no por el verano sino porque es un infierno sin luz ni color. Los mantos negros que contrastan con las paredes blancas son imagen adecuada para el poeta que pretende crear un mundo y una obra perfectamente estilizados, a la vez que recurso simbólico reiteradamente empleado: los muros deslumbrantes hay que blanquearlos cuando salgan los hombres, que los ensucian, y el vestido verde de Adela o el abanico³ de colores han de cambiarse por negros, que aquí no es sólo el color del luto sino el del mal. Clarísima resulta la afirmación de que en esta casa todas se hundirán en un mar de luto, sin ningún consuelo, ni siquiera el llanto, que también sofoca Bernarda. Bernarda es una mujer llena de odio y represión, que aplica perversa y egoístamente los códigos morales al uso, de los que se cree defensora porque los aparenta. Es ella uno de esos seres a los que podríamos aplicar la frase de Machado: "desprecia cuanto ignora". Además, ejerce vilmente el poder y la posición que por edad, rango social y jerarquía familiar posee. La hipocresía ha sustituido en ella la vigencia de un código moral tradicional válido. Ella incita la rebeldía justa de Adela, justa pero desgraciada, y la malignidad de la envidia de Martirio que llega a provocar el suicidio⁴ de su hermana. El odio será señor de todas.

³ De la lírica tradicional viene esta copla que graciosamente pudiera reflejar la situación de las hijas de Bernarda, cuyo remedio está en Dios y en el aire, es decir, en lo expansivo y libre.

La del abanillo,
Calor tiene, madre.
Aire, Dios y Aire,
Y podrá sufrillo

⁴ Me abstengo aquí de tratar por extenso el tema del suicidio de Adela; no obstante, creo que debo hacer alguna precisión al respecto: *La casa de Bernarda Alba* se adscribe a la órbita mítica pues recrea, localizado y modernamente, un viejo complejo: la sofocación histórica de la hija por la madre. Indudablemente que esto produce una patología cuya posible cura sólo podría suceder si ocurriera lo relatado en el mito de Deméter y Perséfone, es decir, el raptó, el cual “puede equipararse con el movimiento de la persona que sale de la sofocación histórica bidimensional, repetitiva y paralizadora, hacia un despertar del cuerpo psíquico reprimido (el raptó de Plutón hacia el mundo subterráneo) (Véase López-Pedraza, pp. 169 y ss.). De la casa de Bernarda Alba no puede salir nadie, por tanto no podrá nunca haber curación sino muerte. Y por eso es una tragedia. Incluso las palabras de Bernarda aludiendo a la casa como tumba y a las hijas como enterradas vivas, por voluntad de la madre, traen un eco de la madre Medea. La muerte trágica es radical muerte, todo lo demás, como dice la Madre de *Bodas de sangre* “son invenciones, pero no consuelos”. Por eso se sufre, por eso se llora. Llama la atención que Lorca se abstenga conscientemente de aportar a sus personajes en trance de muerte (bien de la propia, como es el caso de Adela, o del que más se quiere, como el caso de la Madre en *Bodas de Sangre*) el recurso de los consuelos metafísicos cristianos, aunque conocía bien estos elementos, también constitutivos de su personalidad por ser muy propios de su tradición y cultura; por tanto, habremos de inferir que su renuencia a integrar en sus obras la metafísica cristiana tiene motivo e intención, aunque éstos no sean claros ni precisos. Al evitar el estilo de muerte cristiana, el poeta se afilia a la vertiente estoica de la cultura española. A esto se añade que en la literatura española escasean los personajes suicidas (consecuencia, creo, de la repulsión de esa cultura por tan horrenda acción), por lo cual, cuando aparecen, deben ser tratados con total seriedad. El recurso del suicidio se emplea en el Siglo de Oro en irredentos pecadores, soberbios en su mayoría; entonces, la lección moral es evidente: con su suicidio pretenden ofender a Dios en lo más grave. Pero suicida es también Melibea, pobre criatura enamorada, cuyo padre Pleberio se abstiene de emitir sanciones morales, para él, la culpa no es de la hija sino de “la fuerte fuerza del amor” o de quien le dio al Amor tanto poder. Adela desespera cuando se encuentra sin Dios: “Dios me ha dejado sola en medio de la oscuridad”, y se siente acorralada: “Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbre, perseguida por los que dicen que son decentes”. Con este suicidio termina la obra, y el autor renuncia a la sanción moral. Según refiere Francisco García Lorca, “para Federico [...] toda muerte es, en cierto modo, asesinato”.

Bernarda Alba se considera madre ejemplar porque cuida a sus hijas hasta la exageración; pero sus hijas no le interesan por sí mismas como personas, como seres humanos; la verdad es que no le importa otra cosa más que el “qué dirán”, es decir, su imagen social. Eso que llamamos honra, que, a diferencia del honor, poco tiene que ver con la intimidad del ser humano, con su virtud, sino con la imagen que se proyecta al exterior; un verso de Lope la define así en *Los comendadores de Córdoba*: “Honra es aquella que consiste en otro”. Y las palabras de Bernarda no pueden ser más claras al respecto: “Yo no me meto en los corazones, pero quiero buena fachada”. La honra está invariablemente circunscrita al ámbito femenino: la virginidad de la mujer soltera o la fidelidad de la casada, en ambas, la castidad, que debe ser exhibida. Ese es el orgullo de la mujer y de los hombres que la poseen. El caso es que ahora estamos ante un valor que acaso en otro tiempo y en otros ámbitos fue positivo e impelía al Bien y al Ideal, mientras que ahora –y es lo que, a nuestro juicio, le interesa destacar al autor– se ha ido desgastando hasta convertirse en una mentira capaz de transmutar el alma en piedra, como ocurre con Bernarda.

Toda la pieza está impregnada de esta sinrazón hipócrita convertida en ídolo, todavía más sanguinario de lo que fue en el Siglo de Oro; el honor y la honra, despojados incluso de sutileza, se han degradado hasta llegar a la brutal y plebeya “crítica” la cual, según las hijas de Bernarda, “tiene la culpa de todo” y “no nos deja vivir”, porque “nos pudrimos por el qué dirán”. El qué dirán lo domina todo. Lo corrompe todo. El temor a la crítica malsana, a ser víctima de las lenguas

maledicentes, que sólo valoran la “fachada”, ha petrificado los sentimientos de Bernarda hacia sus propias hijas y hacia su misma madre. Lorca sabía muy bien cuánto impresionaría al espectador, a la espectadora, más bien, esta escena del primer acto. La madre de Bernarda, loca y anciana, deambula por la casa y sale al patio. Con un tono de preocupación y dureza dice Bernarda a la Criada:

–Ve con ella y ten cuidado de que no se acerque al pozo.

Criada: No tengas miedo de que se tire.

Bernarda: No es por eso... Pero desde aquel sitio las vecinas pueden verla desde su ventana.

Esta indiferencia por la vida de la madre, que importa menos que la reputación, es antecedente de la frialdad con la que Bernarda atiende al destino de las hijas. Lorca nos hace ver este qué dirán de tal manera en sus consecuencias, que, por temor a él, una mujer soltera matará a su hijo al nacer, “para ocultar su vergüenza”. Y Bernarda al saberlo no se lamenta por el horror del episodio sino que pide la muerte de la joven, no sin antes torturarla y quemarle con carbones las partes del cuerpo con las que ha pecado. La violencia de la escena es brutal. Bernarda la goza:

-Sí, que vengan todos con varas de olivo y mangos de azadones, que vengan todos para matarla.

[...]

-Y que pague la que pisotea la decencia.

[...]

-¡Acabad con ella antes de que lleguen los guardias! ¡Carbón ardiendo en el sitio de su pecado!

[...]

-¡Matadla! ¡Matadla!

El acento está puesto en la trasgresión de la “decencia”, en no poder, sobre todo, exhibirla, no en el horror y la tragedia de la madre asesina de su propio hijo. Esta es una de las pocas veces en las que Lorca menciona la palabra “pecado”, de evidente contenido religioso; sin embargo, nada en Bernarda sugiere que considere que el pecado está en el acto de matar al niño. No, el pecado está en haberlo concebido fuera de las tolerancias del matrimonio. Por eso –dice– hay que quemar “el sitio” del pecado. Vemos cómo se igualan las categorías de honor y pecado carnal, hasta convertirse en obsesión enfermiza, contra la que reacciona Lorca en toda su obra.

La labor de la madre, según el entendimiento de Bernarda, consiste en obligar a la hija, especialmente a aquella más rebelde, a acatar las normas. La vida y las relaciones se han convertido en sacrificio espinoso. Madres e hijas ya no hablan confiadamente de la inquietud que el descubrimiento del amor suscita en la joven: “Las mis penas, madre, / de amores son”, como ocurre en la lírica tradicional, sino sordamente de deber. Bernarda aconseja a Angustias diciéndole que al marido

“No le debes preguntar. Y cuando te cases, menos. Habla si él habla y míralo cuando te mire. Así no tendrás disgustos”⁵. Angustias encuentra “Verdaderamente raro que dos personas que no se conocen se vean de pronto en una reja y ya novios”, de ahí su legítimo deseo de conocerlo y saber quién es, cómo es su alma “Muchas veces miro a Pepe con mucha fijeza y se me borra a través de los hierros, como si lo tapara una nube de polvo de las que levantan los rebaños”. Este deseo de conocer al otro, que para Angustias es imperiosa necesidad, Bernarda lo desdeña como

⁵ En esta conversación entre Angustias y Bernarda se siente la necesidad de la hija por hallar comprensión y consuelo en la madre. “Yo creo, madre, que él me oculta muchas cosas [...] Debía estar contenta y no lo estoy”; pero de Bernarda no puede esperar una palabra sutil o comprensiva, sólo le responde secamente: “Eso es lo mismo”.

“cosas de debilidad”, porque para ella el otro no es sino un recurso, una cosa. Pero la mujer para el hombre también lo es, porque Pepe no viene por “el tipo de Angustias”, “viene por el dinero”.

Respecto a la cosificación de las personas, hay que hacer algunas precisiones porque, como vemos, a todos parece tratárseles como cosas: útiles-necesarias o inútiles-prescindibles. Incluso cuando se trata de relaciones amorosas, en ningún momento sentimos un amor de cuerpos y almas, sino simplemente el producto de la atracción física, sin trascendencia; por eso resulta fácil entender las palabras de La Poncia respecto a cualquier marido: a los quince días de la boda prefiere la mesa a la cama, y luego la taberna. Hay aquí un cierto primitivismo compartido y aceptado por todos, pero debemos preguntarnos si precisamente esta fijación absoluta en lo primario, en la sexualidad sin más, no será un índice que señale cómo precisamente sojuzgar y reprimir ferozmente los impulsos del instinto hace que éstos se potencien en su radicalidad y se perviertan, impidiendo con ello tanto la vida natural de lo original instintivo como su decantación y depuración, para hacerlos, si no ideales, sí al menos refinadamente humanos. Ya Celestina enseñaba que en esto, en la decantación, está el deleite, porque “lo al, mejor lo hacen los asnos en el prado”.

Tal estilo de represión históricamente ha sido muy dañino, no puede negarse; sin embargo, ello es muestra de algo aún peor, un fenómeno subyacente a éste: “la represión de la sinceridad entre los hombres y las mujeres”, porque los rígidos cánones denunciados por Lorca, y que han venido imponiéndose siglo tras siglo, exaltaban la “insinceridad”:

Más que las trabas que se les ponían a los novios de posguerra para besarse sin remordimientos y tener ocasión de conocer, antes de la boda, sus respectivos cuerpos, considero perniciosas las que se les pusieron, al amparo de la insinceridad, para llegar a ser amigos y conocer sus respectivos deseos, miedos, decepciones y esperanzas.

En una palabra, para dejarse querer y ver por el otro en su verdad desnuda, no con arreglo a los datos falsos que se proporcionaban mediante la representación de un papel.⁶

Debemos percatarnos de que la represión erótica y sexual es una vía indirecta (*un signo de interpretar*, empleando el término de Francisco Ruiz Ramón) para imponer la represión emocional y espiritual, e impedir eso que llamamos *Libertad*. A mi juicio, por esta razón el poeta se vale de igual recurso indirecto: la represión erótica y sexual, para denunciar la falta

⁶Carmen Martín Gaité. *Usos amorosos de la posguerra española*. p. 210.

de libertad emocional y espiritual a que están sujetos sus personajes, y éstos como transposiciones poéticas de realidades vivas.

Bernarda pretende dominar los sentimientos espontáneos: es una represora del mundo femenino y del sentir de la mujer, todo ese mundo encarnado en su madre, sus hijas, sus criadas. Hoy podemos decir que Bernarda está dominada por el *animus* negativo, cuyas características son “brutalidad, descuido, charla vacía, malas ideas silenciosas y obstinadas”⁷. “Bernarda dice de sí misma que ha pasado la vida Bregando como un hombre”, y esto a pesar de haber tenido dos maridos. Ella defiende los valores masculinos porque a través de la imposición de lo viril en su persona, se abre paso en el mundo y obtiene un sitio de poder en él. Por eso desprecia a las mujeres: “Nacer mujer es el peor castigo”, y transmite a sus hijas esta misma idea, con un doble propósito: hacerlas conscientes de su propia inferioridad y someterlas al poder de la madre que se ha revestido de personalidad masculina. Mucho de la personalidad de Bernarda habla de esta masculinización de su cuerpo y de su alma.⁸ Desprecia a su madre, débil y loca, mientras reivindica, sin amor pero con fidelidad, el recuerdo de su padre y la estirpe paterna, cuya tradición debe acatar y continuar sin réplica: “Así pasó en casa de mi padre y en casa de mi abuelo”. De su casa, su propia casa de mujeres sin hombre, dice que fue “levantada por mi padre para que ni las hierbas se enteren de mi desolación”. Igualmente es masculino el uso feroz que hace de la palabra; exige que la suya sea acatada de inmediato, sólo habla para ordenar: “¿Hay que decir las cosas dos veces?”, “Aquí se hace lo que yo mando”, “Yo ordeno”.

El desmedido orgullo de Bernarda tal vez tenga su base no sólo en su acatamiento e incorporación de lo masculino a su persona, sino en que tampoco su personalidad padece del primitivismo sexual que en ese mundo caracteriza a los hombres, los cuales, impelidos por urgencias, se lanzan contra la hembra, para luego despreciarla. No. Bernarda, además, es casta. Si lo es con sacrificio, si es verdad que está, como dice La Poncia, “sarmentosa por calentura de varón”, nadie se entera. Seguramente sus maridos tampoco se enteraron. No iba ella a permitirse darles a conocer una debilidad suya. La sexualidad le da asco y

⁷ Marie Luise von Franz. “*El proceso de individuación*” en C.G. Jung et al. *El hombre y sus símbolos*. p. 193.

⁸ Al escribir esas líneas me viene a la memoria la madre de don Fermín, en *La Regenta*, igualmente mujer masculina cuyo desprecio por lo femenino, que considera débil y utilitario, unido al desmedido amor por el hijo varón, facultado para hacer cuanto a ella le está negado, también será fuente de destrucción y dolor.

odia a los hombres; no soporta que hayan entrado en su casa para llenarla con “el sudor de sus refajos” y por eso, cuando los hombres se retiran, se deben volver a enjalbregar las blanquísimas paredes que han ensuciado al apenas acercarse a ellas.

De este retorcimiento del alma son muy reveladoras sus afirmaciones respecto al temperamento de Angustias, quien a los 39 años tiene novio por primera vez, y parece agradarse de quedar a solas con él. Pegándole con violencia la injuria Bernarda con estos calificativos, a su entender vergonzosos: “¡Suave! ¡Dulzarrona!”; todos los problemas a Angustias le vienen como una herencia maldita de sus tías (herencia femenina): “Esa sale a sus tías; blandas y untuosas y que ponían los ojos de carnero al piropo de cualquier barberillo”. “¡Cuánto hay que sufrir y luchar para hacer que las personas sean decentes y no tiren al monte demasiado!”. A esta pía empresa Bernarda ha dedicado su vida. No creo exagerar si afirmo que todas las cualidades que Marie Luise von Franz considera características del *animus* negativo dominan a Bernarda: “fuerza dura e inexorable”, “El *animus* está básicamente influido por el padre de la mujer. El padre dota el *animus* de su hija con el matiz especial de convicciones indiscutibles, irrecusablemente <verdaderas>, convicciones que jamás incluyen la realidad personal de la propia mujer tal como es realmente”⁹.

Estos viejos sentimientos de honra y fama se tuercen en la persona de Bernarda y devienen en dañinos y trágicos. Bernarda, a pesar de su agudeza y sagacidad para detectar las conductas hipócritas y chismosas que todos esconden bajo la apariencia de sinceridad, caerá en la trampa de los “respetos del mundo”, de la falsedad más hipócrita. El mundo es malo, insoportable. Y Bernarda, aunque se queja de él, lo defiende y se le rinde para vencer y dominar. Para Gonzalo Torrente Ballester *La casa de Bernarda Alba* es una “tragedia de la voluntad de dominio [...], de instintos reprimidos desde fuera, coaccionados por una fuerza exterior a ellos mismos y a las personas que los soportan”¹⁰. Bernarda acata el mundo para dominar, para tener poder. Y aunque “Puede decirse, por ejemplo, que el acatamiento es ya una victoria del mundo de Bernarda sobre Bernarda”¹¹, eso no tendría la menor importancia porque la vida y el mundo íntimo de Bernarda se mueven entre las categorías extremas de “acatamiento y voluntad de dominio; esta última expresada de dos maneras: frente a los de fuera, no dándoles de qué hablar; frente a los de casa, sojuzgándolos. A primera vista, Bernarda tiraniza a sus hijas precisamente para que nadie hable de ellas, pero, en el fondo se goza en hacerlas obedecer”¹².

⁹ Marie Luise von Franz. *op. cit.* p. 189.

¹⁰ Gonzalo Torrente Ballester. *Teatro español contemporáneo*. p. 114.

¹¹ *Ibídem.* p. 125.

¹² *Ibídem.*

Y es aquí, a nuestro entender, donde se revela toda su perversidad, su traición a los sentimientos y la emoción de la maternidad, que son cambiados por lo materno negativo, revelado en elementos de poder: los respetos a la moral social son para ella únicamente un recurso, pues su verdadero deseo consiste en “la sustitución de la voluntad de los que la rodean por su propia voluntad”¹³. Cuando esto no ocurre se siente justificada para imponerse con violencia, porque “una hija que desobedece deja de ser hija para convertirse en una enemiga”.

A Bernarda le gusta martirizar a los demás, y cuando se trata de sus hijas se goza doblemente. Martirio tiene un carácter inclinado a lo sensual, su gusto por la ropa interior de encajes, que se pone aunque no pueda lucirla a nadie, así lo demuestra, y La Poncia lo ratifica cuando asegura a Bernarda que Martirio “es enamoradiza”. Por eso debió haberla dejado casar con Enrique Humanas; sin embargo, Bernarda le mandó recado de que no viniera el mismo día en que iba a llegarse a la ventana. Bernarda se escuda en su orgullo de casta diciendo que lo haría mil veces porque su sangre no se junta con la de los Humanas. “Su padre fue gañán”. Si ya este orgullo es pernicioso por sólo valorar lo exterior y accidental del otro mientras se desprecia lo sustancial, ¿qué diremos cuando lo vemos como tapadera de una malignidad que impide a los demás cualquier gusto o satisfacción, aun los más elementales? La malignidad se multiplica porque esta mujer “enamoradiza” no es hermosa sino enfermiza y algo contrahecha; sin embargo, sus hermanas lo aseguran sin mezquindad, gustaba a Enrique Humanas. Pero la maldad de la madre no se detiene aquí, porque llevada de una muy sutil perversión, ha hecho creer a la hija que el pretendiente la dejó plantada como una burla a su fealdad. Y la pobre, claro, se lo ha creído. El placer recibido por Bernarda del dolor y la humillación de la hija, debió de ser inmenso. Por eso, la imagen de la opresión y el sufrimiento insoportable que todas viven la da como ninguna Martirio, sentada con la cara entre las manos, mientras se alejan los segadores cantando, y llevándose la posibilidad de una vida de disfrute y placer. Es la amarga resignación.

De esta cripta que alberga muertas en vida, sólo se sale por vía de la locura, es el caso de María Josefa, cuya palabra emblemática es, precisamente, “salir”; o por la muerte, como Adela. La locura de María Josefa, madre de Bernarda, da ocasión para acercarnos a otro despropósito vital. Bernarda también tiraniza a su madre y con esto da ejemplo a sus hijas acerca de lo que con ella deberán hacer cuando sea vieja y débil; así se satisfará una extraña, morbosa, justicia que también parece formar parte de la tradición. Bernarda teme el

¹³ *Ibídem.*

momento para el cual se ha ido preparando y ha preparado a sus hijas, quienes todavía no pueden oponérsele y entre todas hacerle lo que ella a su propia

madre. Pero llegará el día: “todavía no soy anciana y tengo cinco cadenas para vosotras”. Sin embargo, en este obligado sometimiento a la voluntad de sus hijas, el cual parece considerar Bernarda como su último destino, tal vez su castigo, también se cumplirá su última y definitiva venganza contra las hijas, contra el mundo y contra la vida. Y es que cuando las hijas puedan dominarla, serán ya viejas y habrán malgastado sus años entre esas paredes; entonces tendrán tan endurecido el corazón como flojas las carnes. El amor y la alegre maternidad serán imposibles. Bernarda habrá triunfado porque en las hijas no quedará ningún resquicio de ternura ni esperanza.

La locura de María Josefa habla de amor, libertad y salud espiritual en oposición al enrarecimiento reseco de la casa donde habita. Por eso quiere salir e ir al mar, símbolo eterno de libertad; por eso añora los prados húmedos llenos de flores y armonía propicios para el amor; por eso también clama por el retorno a lo cotidiano y natural de la vida entre las personas: “Cuando mi vecina tenía un niño yo le llevaba chocolate y luego ella me lo traía a mí”. Lo bueno de la vida está para María Josefa lejos de estos lugares, quienes vienen de allí –de lejos- traen la alegría y la libertad. Este año los segadores llegaron de muy lejos, “¡Alegres!”, “buenos mozos”; su presencia –y representación imaginal- basta para que las mujeres griten: “¡Ay, quién pudiera salir también a los campos!”. Los segadores vienen cantando versos tradicionales, porque la nostalgia y el deseo de mejor vida suele expresarse en cantos y romances:

Ya salen los segadores
en busca de las espigas;
se llevan los corazones
de las muchachas que miran.

Lo mismo que María Josefa, estos muchachos hablan de amor erótico, del goce del cuerpo y la libertad –física y emocional–, es decir, de todo cuanto se añora y se ahorra en casa de Bernarda. Hay que señalar la descripción voluptuosa, llena de agrado y deseo, que hace La Poncia de uno de ellos: “un muchacho de ojos verdes, apretado como una gavilla de trigo”, además, a todos el sol los ha puesto morenos “¡Como árboles quemados!”.

Pero también viene de fuera todo lo indeseable, todo lo malo, por ende, todo lo que nosotros no somos.

Bernarda fija su virtud y la de todas las mujeres en el rechazo al varón y la continencia; cualidades, que, curiosamente, deben ser públicamente evidenciadas para que todos las reconozcan y valoren. Aquellas mujeres cuyas pasiones demuestran, están muy mal vistas, ni qué decir quienes las cumplen. Paca la Roseta tiene una conducta francamente inmoral, pero se justifica porque “no es de aquí”; lo mismo que los hombres que se la llevaron medio desnuda a los olivares y la devolvieron al marido “con el pelo suelto y una corona de flores”. Tampoco los hombres eran del pueblo sino forasteros.

La cultura española es sobria, aun austera¹⁴, sólida en sus principios, valora en la mujer cualidades de discreción, gracia y pudor, además de la sobriedad y la decisión que comparte con el varón; por eso indigna cuando la verdad genuina de estas características se corrompe con la gazmoñería y la apariencia hipócrita; cuando se escamotea la valía del carácter en aras de mezquindades cuyo salario de frustración está a la vista. Y esto sí avergüenza. Especialmente porque desnuda la indiferencia que existe por conocer a la persona humana, débil y cargada de afectos y necesidades: la princesa Micomicona siempre fue la misma para don Quijote, incluso cuando se volvió Dorotea y más o menos a escondidas besaba a don Fernando. Sobriedad no es dureza; pudor y vergüenza no son frialdad e intolerancia; ni honestidad, decencia y mesura equivalen a hipocresía o rigidez o frustración. En nuestros valores hay alma; lo desalmado proviene de su ausencia, de su trueque por lo aparente.

Reiteradamente se ha dado de España, los españoles y españolas, una imagen virginal y pura, signada por la austeridad moral –circunscrita a estas cuestiones, claro–, la cual se aprecia, incluso, como característica genuina de la españolidad; de este modo, los impúdicos son los de allende las fronteras. Así lo dice Menéndez Pidal cuando asegura que la literatura medieval de la península nunca aceptó el ingrediente erótico, como sí ocurre con el resto de Europa, donde abundan “cancioncillas del amor adúltero”, de las cuales “No hallamos en todo el repertorio galaico-portugués-castellano ni una sola muestra de este tipo, al cual substituyeron, como peculiaridad opuesta, las *cantigas de amigo*, poesía de amor virginal, efusiones de doncellita conversadas con la madre o con las amigas, acerca del

¹⁴ En el aparte dedicado a Yerma, en *Madres en Literatura española: eros, honor y muerte*, me detengo largamente en este asunto. Ver el ensayo de Menéndez Pidal, citado en nota siguiente.

¹⁵ Ramón Menéndez Pidal. “Austeridad ética y estética” en *Los españoles en la historia y en la literatura*. pp. 193. Estudios recientes y la propia experiencia de los lectores de lírica tradicional demuestran cuán discutible es tal afirmación. Así, Juan Victorio (véase *El amor y el erotismo en la literatura medieval*. Madrid. Edit. Juan García Verdugo (1995), p. 10, al comentar las líneas del maestro, concluye irónico diciendo que sólo les falta un “que adulteren ellos”. Pocos estudiosos han conocido la lírica tradicional tan profundamente como el propio Menéndez Pidal, por eso, esta afirmación suya debemos entenderla como un no querer darse cuenta de lo que está entre líneas y se expresa mediante símbolos, en ocasiones transparentes:

enamorado ausente”¹⁵; además de apólogos moralizantes y poesía “del amor primero, sublimado por la más inquebrantable fidelidad”¹⁶. Tal vez estas consideraciones de tipo literario, aunque contribuyan a crear una mentalidad o se vean influidas por un ideario social un tanto inconsciente –por decir lo menos–, acaso guarden otro tono que las siguientes afirmaciones, cuyo propósito de adoctrinamiento, ya las pervierte de base:

La mujer en España, por española, es ya católica [...] Y hoy, cuando el mundo se estremece en un torbellino guerrero en el que se diluyen insensiblemente la moral y la prudencia, es un consuelo tener a la vista la imagen antigua y siempre nueva de esas mujeres españolas comedidas,

hacendosas y discretas. No hay que dejarse engañar por ese otro tipo de mujer que florece en el clima propicio de nuestra polifacética sociedad, esa fémina ansiosa de <snobismo> que adora lo extravagante y perece por lo extranjero. Tal tipo nada tiene que ver con la mujer española y, todo lo más, es la traducción deplorable de un modelo nada digno de imitar¹⁷.

Estas líneas, como el espíritu que las influye, revelan bien a las claras que hemos llegado a la decantación de un dañino prejuicio histórico, el cual Lorca denuncia en *La casa de Bernarda Alba*, ya instaurado sobre sólidas bases, aunque se hará más inflexible e institucionalizará inmediatamente después de 1939 con la imposición de la dictadura franquista.

El ideal de Bernarda ha triunfado, de modo que ahora se enseñará a todos “a representar. No a ser”, como lamenta Carmen Martín Gaité. Sin embargo, se trata, obviamente, de un triunfo sólo de apariencia, de *fachada*, porque es la fachada, la apariencia y la hipocresía lo único que a Bernarda y sus secuaces interesa. Triunfo de *fachada*, sí, pero criminal. Sólo deja un consuelo, y es que por mucha fuerza que tenga el grito de “¡Silencio!”, nunca acallará el alma, y acaso haga que se escuche con más nitidez su susurro.

...¹⁵ Y soñaba yo, mi madre,
dos horas antes del día,
que me florecía la rosa.
El vino so ell agua frida:
no pueden dormir.

Convendría preguntarse qué ha llevado a hombres, y mujeres, a negar con tanta insistencia la capacidad erótica de la mujer española, a sentir esto como una mancilla. Podemos entender que se alabe el pudor como muestra de buen gusto, pero no que se pregone a los cuatro vientos la falsedad de que la mujer española no siente deseos eróticos. Y si los siente los reprime. Por eso es buena.

¹⁶ *Ibidem*. p. 194.

¹⁷ Agustín Isern, en *Y*, septiembre de 1943. Citado por Carmen Martín Gaité. *op. cit.* p. 26. (Se refiere el citado autor a las mujeres que desean trabajar fuera de casa o estudiar carreras impropias de “su magnífico destino [...] una vida de sumisión, de servicio”, como “quería José Antonio”).

Esta obra es también, lamentablemente, testamento del poeta, último regalo para su gente que ve quebrantada. Lorca, de la manera más dramática, sin concesiones de ninguna clase, pone “en evidencia morales viejas y equívocas”, a la vez que explica “con ejemplos vivos, normas eternas del corazón y del sentimiento”¹⁸.

Muchos han atribuido a esta obra (de 1936) un significado político como denuncia premonitoria de la represión que sufriría pronto España. El grito de la brutal tirana Bernarda: “¡Silencio!”, ha dado pie para ello. Al respecto habremos de recordar algo bien sabido: la tragedia se desarrolla en la *polis* como vehículo de conciencia, detectando y denunciando miasmas y comportamientos dañinos para esa misma *polis*, así, pues, un genuino elemento político está en su base. El propio Lorca tiene una concepción social, política, del teatro, el cual es siempre un instrumento importante de “acción social” porque “al público se le puede enseñar”, y a Lorca no le interesa enseñar sólo estética artística, sino educar los

sentimientos y emociones haciendo ver los horrores que propicia su exclusión. El teatro es “uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado [...] puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; y un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer a una nación entera¹⁹.

Tengo mis reservas respecto de que Lorca denunciara premonitoriamente una realidad, porque creo que esa realidad, con sus postulados ideológicos malsanos, ya estaba sumamente extendida en vida de Lorca. El fin de la guerra sólo marcó la formalización de estas teorías. Su imposición por el método del rigor y la fuerza. Lorca denuncia, pues, lo que ya se vive, y hace una advertencia acerca de su torcedura. Lorca en esta obra no reflexiona premonitoriamente acerca de una situación futura; al contrario, ya la era de la intransigencia se había hecho presente:

En un acto celebrado en *Don Benito* el 28 de abril de 1935, se dirigió (el señorito andaluz José Antonio Primo de Rivera) en los siguientes términos a un auditorio principalmente femenino:

No entendemos que la manera de respetar a la mujer consista en sustraerla a su magnífico destino [...] una vida de sumisión, de servicio, de ofrenda abnegada a una tarea²⁰.

¹⁸ Federico García Lorca. “Charla sobre el teatro” en *Obras completas. op. cit.* p. 150.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ En Carmen Martín Gaité. *op. cit.* p. 58. José Antonio Primo de Rivera era andaluz, nació en 1903 y murió fusilado en 1936. Es una figura, por pensamiento y sensibilidad, paralela y antagónica de Lorca, cada uno representó “una de las dos Españas”. José Antonio seguramente se habría llevado muy bien con Bernarda; Lorca, en cambio, da su simpatía a Adela, pero su compasión a ambas.

Estas ideas, que darán origen a otras peores impuestas a martillo, seguramente preocuparan a Lorca, quien ha venido viendo a lo largo de su vida cómo se afianzan. Porque Lorca es un poeta atento a su realidad, de donde saca la materia de su obra. Pero el poeta es particularmente sensible a aquellas situaciones donde la intolerancia campea por sus fueros, sacrificando a todos de mil maneras. Lorca nunca pierde la conciencia de que el sufrimiento le viene al hombre por dos vertientes: la de los conflictos particulares e íntimos y la de los complejos sociales, los cuales interactúan y potencian mutuamente; por eso son sus obras también “como una forma de protesta. Porque el impulso de uno sería gritar todos los días al despertar en un mundo lleno de injusticias y miserias de todo orden: ¡Protesto! ¡Protesto! ¡Protesto!”²¹. Podemos decir, pues, que las tragedias de Lorca son transposiciones poéticas de realidades vividas, es decir, sufridas.

Es bien sabido que la poética de *La casa de Bernarda Alba* descansa sobre un fondo real que el poeta ha conocido bien; se trata de la familia de Francisca Alba, viuda, y sus hijas, cuya casa se situaba en la población de Valderrubio o Asquerosa donde la familia García Lorca tenía una propiedad colindante. Las

extrañas actitudes de la familia parecen haber intrigado mucho al joven Lorca, quien se escabullía hasta un “pozo medianero” para verlas “pasar como sombras, siempre silenciosas, siempre de negro vestidas, era una familia extraña cuyas actitudes enigmáticas me intrigaban. Y pude observarla. Era un infierno mudo y frío en ese sol africano, sepultura de gente viva bajo la férula inflexible de cancerbero oscuro”²². En la realidad, pues, encuentra el poeta el fermento de desesperación que llena la obra, y poéticamente recrea la vida de una familia imaginando una posibilidad verosímil: la llegada de un elemento perturbador, el hombre que todas desearán y desencadenará el frenesí, los odios, las envidias, reprimidos durante años. Creemos que en esta pieza a Lorca le interesa sobre todo mostrar la vida cotidiana y catastrófica que deviene de la extrema rigidez, la intolerancia y la incompreensión entre las personas. De ahí que igualmente sea una feroz crítica social. Y en este sentido *La casa de Bernarda Alba* es catártica. Es Federico el trágico, que lleva en su poética “el espíritu oculto de la dolorida España”.

Pero en este caso lo español no puede circunscribirse sólo a él mismo, porque “lo español, además de representarse a sí mismo, representa metafórica o simbólicamente, al mismo tiempo, la otra cara oculta o silenciada de la realidad histórica occidental”²³.

²¹ “Entrevistas y declaraciones” en *Obras completas. op. cit.* p. 1771.

²² Carlos Morla Lynch. En *España con Federico García Lorca (Páginas de un diario íntimo, 1928-1936)*. p. 489.

²³ Francisco Ruiz Ramón. *Estudios de teatro clásico y contemporáneo*. p. 136. Ruiz Ramón refiere estas palabras a las obras de Valle-Inclán, Lorca y al *Guernica* de Picasso.

Referencias bibliográficas

CARO BAROJA, Julio. (1968). “Honor y vergüenza. Examen histórico de varios conflictos” en J.G. Peristiany (Comp.) *El concepto del honor en la sociedad mediterránea*. Labor. Barcelona. pp. 77-126.

EDWARDS, Gwyne. (1983). *El teatro de Federico García Lorca*. Madrid. Edit. Gredos.

GARCÍA LORCA, Federico. (1967). "La casa de Bernarda Alba" en *Obras Completas*. Recopilación y notas de Arturo del Hoyo. Prólogo de Jorge Guillén y Epílogo de Vicente Aleixandre. Madrid. Edit. Aguilar.

GUERRERO ZAMORA, Juan. (1967). "El teatro neopopular de García Lorca" en *Historia del teatro contemporáneo*. Barcelona.

JUNG, Carlos Gustavo. (1974). "Los aspectos psicológicos del arquetipo de la madre" en *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Buenos Aires. Edit. Paidós.

LARREA, Juan. (1976). "Asesinado por el cielo" en *Trece de nieve*. Madrid. Nos. 1-2. Diciembre. pp. 117-124.

LEZAMA LIMA, José. (1976). "García Lorca: alegría de siempre contra la casa maldita" en *Trece de nieve*. Madrid. Nos. 1-2. Diciembre. pp. 105-109.

LÓPEZ-PEDRAZA, Rafael. (1991). Barcelona. Edit. Anthropos.

MARTÍN GAITE, Carmen. (1994). *Usos amorosos de la postguerra española*. Barcelona. Edit. Anagrama.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. (1951). "Austeridad ética y estética" en *Los españoles en la historia y en la literatura*. Buenos Aires. Espasa-Calpe (luego reproducido en *España y su historia*).

MORLA LYNCH, Carlos. (1957) *En España con Federico García Lorca* (Páginas de un diario íntimo, 1928-1936). Madrid. Editorial Aguilar.

RÍOS, Félix J. (2000). "Federico García Lorca: la creación de un personaje" en *Revista de Filología*. No. 18. Universidad de la Laguna. Tenerife. pp. 371-381.

RÍSQUEZ, Fernando (1991). *Aproximación a la feminidad*. Caracas. Monte Ávila.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1978). *Estudios de teatro español clásico y contemporáneo*. Madrid. Fundación Juan March/Cátedra.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo. (1975). *Teatro español contemporáneo*. Madrid. Editorial Guadarrama.

VALENTE, José Ángel. (1976). "Pez luna" en *Trece de nieve*. Madrid. Nos. 1-2. Diciembre. pp. 191-201.

VICTORIO, Juan. (1995). *El amor y el erotismo en la literatura medieval*. Madrid. Edit. Juan García Verdugo.

VON FRANZ, Marie Luise. (1974). "El proceso de individuación" en C.G. Jung et al. El hombre y sus símbolos. Madrid. Editorial Aguilar. pp. 158-229. Trad. Luis Escolano.